

## ALTA TECNOLOGIA Y COMPOSICION ARQUITECTONICA: LA ARQUITECTURA DE FOSTER ASSOCIATES

---

ENTENDER LA TECNOLOGIA COMO EL COMPONENTE PRINCIPAL DE LA ARQUITECTURA SE REMONTA, COMO ES SABIDO, A LAS BASES DEL PENSAMIENTO moderno sentadas ya en el siglo XIX. En aquella aspiración vinieron a coincidir tanto las razones derivadas del agotamiento de la vieja tradición clásica, por un lado, y de la imposibilidad de la sensibilidad romántica para producir un estilo propio de su tiempo, por otro, como el entonces deslumbrador ejemplo de la ingeniería mecánica, capaz de construir, no sólo locomotoras y barcos de vapor sino edificios concretos y de nueva factura, esto es; desligados de las técnicas tradicionales. La llamada *arquitectura del hierro*, en general, y los *Crystal palace* concebidos como invernaderos o como Pabellones de Exposición, en particular, emblemataron en gran modo un *espíritu de la época* capaz de fijar en el empleo de los nuevos materiales —hierro y cristal— la representación misma de unos principios —técnica y función— llamados en breve tiempo a ser sólidas banderas de la revolución moderna.

La complejidad de los hechos artísticos y técnicos de las décadas de finales y principios de siglo no permitió, sin embargo, que la arquitectura del hierro del siglo pasado pudiera establecer una continuidad con la arquitectura moderna del XX, sin llegar así a fundar una nueva tradición técnica. Las vanguardias artísticas de nuestro siglo tomarán la técnica como un medio básico, capaz de cambiar por completo la naturaleza de la forma, pero no como un ingrediente prácticamente exclusivo o directo de la misma.

Tanto las imágenes elaboradas por los *futuristas* italianos, como muchas de las que se originan en el interior del *expresionismo* alemán, o, sobre todo, las del *constructivismo* ruso, elegirán con bastante frecuencia y claridad la exaltación de la tecnología como medio arquitectónico principal, si bien en todos estos importantes episodios modernos resultará bien claro comprobar cómo son principios

formales, de composición, y no principios técnicos, quienes operan en la verdadera definición del edificio. Principios compositivos que eran generalmente nuevos, obtenidos a partir de cualidades técnicas que antes no existían, y que tienen sentido así en cuanto se basan en éstas. La técnica, como ocurrió tantas veces en el pasado, constituye la base misma de la arquitectura, pero resulta ser el instrumento de una concepción de la forma que, apoyándose en la técnica, alcanza un sentido propio. Finalmente la técnica misma, en cuanto soporte de la concepción formal, toma también para ésta un valor último, lingüístico o figurativo.

Así pues, si bien la técnica pasará a ser entonces, y en gran medida, soporte mismo de la arquitectura moderna, tanto las obras de los grandes maestros —Le Corbusier, Mies—, como el mismo concepto del Estilo Internacional en cuanto versión oficial de la modernidad divulgada y triunfante, se basarán en presupuestos conceptuales y estéticos, formales, para los que la técnica constituyó un simple medio, si bien un medio generalmente muy importante, además de un cierto vocabulario tantas veces muy explícito. La modernidad del hecho técnico y sus posibilidades hubo así de limitarse y someterse a arquetipos formales, y muchas veces ésta se convirtió en una cuestión tan sólo práctica, convencional, llegando con el paso del tiempo a perder por completo su carácter emblemático.

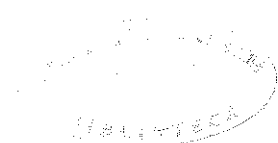
Pero como el desarrollo de la arquitectura moderna había insistido en sus orígenes, y de forma tan notoria, acerca de sus bases conceptuales tenidas por ortodoxas —función, técnica, sociedad— cabía entender, al comprender lo anteriormente observado, cuánto la obra de los grandes maestros que consolidaron la arquitectura moderna no respondió finalmente a los principios que decía perseguir, ello en cuanto al valor de la técnica al menos, sino que procuró una serie de interpretaciones formales, compositivas, emparentadas conceptualmente con el modo de pensar de la tradición académica que se declaraba combatir. Así lo llegó a denunciar al menos Reyner Banham en el que en su día fue tan importante ensayo: «Theory and Design of the First Machine Age» (1960), en el que mantiene una tesis sensiblemente basada en ideas como las anteriores, y tal parece ser el objetivo crítico más alto de un ensayo que, por otro lado, le hizo analizar con especial lucidez algunos aspectos del desarrollo de la arquitectura moderna.

Reyner Banham, al descubrir como *formales, figurativas*, las verdaderas bases del Movimiento Moderno, sacó acta del fracaso de éste

en la traición a sus propios principios, proponiendo como modelo alternativo los diseños del ingeniero americano Buckminster Fuller, entendidos éstos como objetos «no-compositivos», consecuentes con un punto de vista verdaderamente técnico y, así, moderno. Para Banham, la auténtica arquitectura moderna sólo podía ser aquella que hiciera de la técnica su verdadero y exclusivo soporte, al servicio de los requerimientos funcionales del hábitat humano, sin que en ello promediara un pensamiento formal.

Tal utopía representa, por un lado, la puritana creencia, muy de aquellos años, de que es posible eliminar las decisiones formales de cualquiera que fuere el proceso de diseño material, arquitectónico o no, lo que no puede sostenerse, a mi parecer, incluso por ser contrario a la naturaleza misma de los actos de concepción y fabricación de objetos físicos. Pero, por otro lado, constituyó también una importante base crítica operativa, esto es, que sostenía intelectualmente el nacimiento y desarrollo de un ideal de arquitectura, floreciente en Inglaterra y en el mundo occidental desde entonces, y que en la misma Gran Bretaña había tenido el brillantísimo antecedente del ingeniero Owen Williams, por ejemplo, ya al margen de las importantes experiencias ingenieriles del siglo anterior. Un primer poeta de la tecnología, obviamente fuera de la ortodoxia banhamiana, pero no por ello menos apoyado en la existencia de su crítica, fue el arquitecto James Stirling con sus admiradas y brillantes producciones universitarias de Leicester, Cambridge y Oxford, en las que venía en cierto modo a recrear y enriquecer la poética constructiva. Su mundo formal, demasiado rico y tan pre-tecnológico todavía en tantos aspectos, sitúa a aquellas obras de Stirling no como pertenecientes a una línea estrictamente técnica, pero sí como un límite definitorio de la misma, y muy elocuente en cuanto a la representación de una cierta sensibilidad colectiva. Serán arquitectos formalmente más ascéticos, y más interesados en el hecho tecnológico de la construcción —en el llamado High-Tech, si se quiere— los capaces de acercarse con su obra a una consideración cercana a la utopía de Banham en lo que tenía de menos ingenuo y más operativo. Tal la arquitectura de los *Foster Associates*, importante, calificada y ya tradicional tendencia a la que quiere presentarse con estas notas.

\* \* \*



Pero observar la cualificada obra de los Foster servirá, precisamente, para desmentir la tesis principal y más empeñada de Banham, esto es, para comprobar cómo en cualquiera que sea el diseño hay un pensamiento compositivo, formal, sin el que la arquitectura no ocurre, no puede producirse como tal hecho físico al faltarle precisamente el soporte mismo de su naturaleza real. El uso de una tecnificada y avanzada arquitectura no evita dicha necesidad, y algunas de las obras del prestigioso equipo pueden evidenciarlo de un modo particularmente fiel.

Creo más interesante olvidarnos de la producción más antigua y observar obras relativamente recientes y proyectos incluso no realizados aún. Puede empezarse por el famoso e impresionante *Hogkong & Shanghai Banking Corporation*, cuya poderosa imagen maquinista se nos presenta con toda su carga de persuasión técnica y, casi se diría, que todavía con la fuerza que corresponde a un manifiesto. Es interesante conocer algunas de las imágenes y modelos de las alternativas que el proyecto tuvo, las más de las veces llevadas a través del concepto de gran estructura portante, visible, que finalmente permanece como definición más evidente del edificio. Esta cuestión, la de la existencia de una gran estructura resistente a la escala de la gran torre, es un concepto que se acerca a una cierta visión técnica, ingenieril, de la forma, en cuanto se armonizan con una mayor lógica los tamaños relativos, y así el acuerdo entre ésta y su estructura, si bien no es difícil descubrir cómo ello se hace *analógicamente*, esto es, no tanto para convertir en más adecuada, funcional, económica, duradera, etc. la construcción de la torre, cuanto para encontrar en realidad una trabazón de *lógica formal* para la misma. Es una idea que podemos ver con facilidad en depósitos, en proyectos fabriles y en muchos puentes, y que nos hace comprender sus diversas alternativas formales. Aunque en estos casos de verdadera ingeniería se produce generalmente una conveniencia real de las grandes dimensiones de los elementos estructurales, u otros requerimientos funcionales más rígidos que los de la arquitectura, que disminuyen la libertad de las decisiones.

En arquitectura, esta idea sobre la torre pertenece a la tradición orgánica, concretamente iniciada por Wright en este caso, que es una tradición que, a través del propio maestro americano, procede de la ingeniería y de su gusto por la lógica formal en la relación entre la estructura y la totalidad. Para Wright, que reúne las influencias dichas con las ideas de Sullivan, la forma y la estructura han de tener

una relación lógica, una armonía, similar a la que se manifiesta en los seres vivos. Ambas tenderán así a fundirse o, cuando menos, a pertenecer a la misma escala, como ocurre con la unitariedad formal de un árbol, en el primer caso, o con el esqueleto de un animal, en el segundo: un animal grande tiene un esqueleto de piezas grandes y no de muchísimas piezas pequeñas. En la Torre de St. Mark, en la Torre Price o en la de la fábrica Johnson, Wright ensayará su idea de fusión y armonía entre forma y estructura en lo que hace a los edificios altos, quedando en el acerbo de la arquitectura moderna como instrumento formal esta adecuación entre sus escalas, en principio procedente de un pensamiento más ligado a la ingeniería.

Pero sabemos bien, por otro lado, cómo esta idea utilizada para la construcción de una torre, aun teniendo una lógica formal más expresa, es tan sólo una más de aquellas que pudieron emplearse con fortuna, incluso una más de entre aquellas más puramente modernas que buscaron también una fuerte relación entre forma y construcción, operando su lógica en definitiva en el orden de la conceptual, de lo estético. Un modo de *componer* en suma, cuya lógica no garantiza más que su propia existencia.

La presencia de una gran estructura con fuerza y lógica propias, fuera de la escala humana y atendiendo por el contrario a la de su propio tamaño, toma en el edificio bancario de los Foster el protagonismo total que la imagen promete. La matriz orgánica de la idea queda suavizada, en primer lugar, por el empleo de la estructura metálica, casi consustancial con el *High-Tech*, y, así, por una consideración más analítica de la forma, en la que los elementos estructurales se jerarquizan y distinguen sintácticamente, diferenciándose igualmente de los que no son estructurales. Es una consideración sobre la estructura resistente como lenguaje que procede directamente de la tradición académica y que es heredada por el Movimiento Moderno a través del análisis neoplástico del espacio, en su sentido más figurativo, fundiéndose ambas en la obra de Mies van der Rohe. El brutalismo y el organicismo del edificio, presentes incluso en la intención *mórbida*, biológica, de las formas estructurales, añaden a su propia lógica formal esta otra condición analítica que lo convierte en un producto *sincrético* de la modernidad, una superación de alternativas y contradicciones. Las secciones y alzados del proyecto evidencian su deuda concreta con las utopías tecnicistas y estructuralistas de los años 60, en pleno éxito de la ideología de Banham, pareciendo pro-

ponerse la construcción de una de aquellas megaestructuras concebidas para recibir plataformas de pisos o células habitacionales. El gusto por poner en evidencia ambas escalas, la propia de la torre mediante la estructura y la del uso humano, inunda por completo el edificio tanto en su exterior como en su interior, haciendo así patente el principio moderno de transparencia, o de continuidad visual, si se prefiere, y convirtiendo la presencia del contraste en el tema estético principal.

Todo el valor queda concedido así al artefacto, que se manifiesta en cuanto tal como dotado de leyes propias; esto es, paradójicamente, como si se tratara de un ser vivo en cuanto se presenta como poseedor de una lógica formal intrínseca, de una determinada *naturaleza*. No cabe duda de que se trata de la *naturalidad* de la máquina, vieja metáfora que se torna aquí literal, a medio camino entre la seriedad puritana y algo ingenua de la continuidad moderna y la ironía de ser tan extremo. Y como máquina —como depósito, silo, artefacto contenedor y de movimiento de algo— posee espacio interior, cumpliendo así con una consagrada categoría moderna no demasiado propia de los edificios administrativos. Una cualidad, la espacial, que está obsesivamente presente en su manifestación de contraste entre la escala del edificio y la del uso, y que configura la imagen de una máquina habitada, de un objeto encontrado e invadido.

\* \* \*

Algún otro trabajo de los Foster, de muy distintos carácter, participa también de esta situación de ecléctica modernidad entre la condición analítica y sintáctica de la técnica, ligada a la tradición clásica y al racionalismo, y la consideración orgánica de armonía entre forma y estructura. Destaca entre sus proyectos el atractivo trabajo para la *London Stansted Airport Terminal* (1981). Si se compara este gran espacio con los de Mies van der Rohe (el *Convention Hall* o el *Museo de Berlín*) se comprobará tanto la ligadura de Foster al racionalismo originario (*en el principio era Mies...*) como la consideración más orgánica de relación entre forma y estructura a través de la repetición de un elemento modular y espacial, en términos semejantes a los de un ingeniero como Nervi, por ejemplo. El elemento modular permite mantener una escala que dota de grandes luces libres al edificio, pero de dimensión moderada, sin hacer de la gran luz un tópi-

co o un objetivo inútil. La condición analítica de la forma, utilizando el acero y las barras como material propicio a la sintaxis, a las soluciones de continuidad, lo mantienen dentro de la matriz racionalista de corte «miesiano» que la imagen evidencia, si bien la base operacional del proyecto continúa siendo una estructura que orgánicamente lo genera. La escala —y una intención compositivista muy acusada— han hecho en este caso prescindir de todo matiz *brutalista* de la imagen final aunque no de toda alusión concreta.

Otros proyectos recientes se mantienen sin mezclas en la tradición racionalista de tipo «miesiano». Tal, sobre todo, la *Médiathèque* de Nîmes, edificio cultural contiguo a la *Maison Carrée*, y es la presencia del templo romano la que provoca esta aproximación sentida como clásica. Los pórticos toman el valor de órdenes como respuesta al templo y el edificio nuevo quiere medirse con las mismas proporciones que el antiguo. Hay en ello ecos de Mies, pero también de Le Corbusier o de Terragni en cuanto a la fuerza concedida a las proporciones abstractas. En los Foster, como en el Terragni de la *Casa del Fascio*, la intención de clasicidad, tanto en obtener el lenguaje desde la estructura, desde el orden, como en las proporciones, parece responder directamente a esta cuestión de presencias históricas, de *pre-existencias ambientales*. Es como si la condición «miesiana» de la sintaxis formal con los pórticos de la estructura se entendiera ya no tanto como el moderno propiamente dicho, que se habría enriquecido formalmente, sino como un moderno primitivo, «clásico», adecuado para las contigüidades históricas con el clasicismo auténtico. Y se diría que el edificio se libera un tanto de esta restricción lingüística en el interior, y mediante el espacio, introduciendo con él una cualidad arquitectónica que se interpreta como más contemporánea.

Con un carácter distinto, también se emplea la tradición racionalista para un caso de inserción de un gran edificio nuevo en el Londres neoclásico, justamente en Regent Street, frente a la iglesia de Nash: el proyecto para *BBC Radio Centre*, en Portland Place. La posición del edificio es especialmente comprometida al tener que resolver, juntamente con la Iglesia, el quiebro de la calle que aquélla cualifica, pero más significativos aún que los instrumentos que se ponen en juego en torno a este problema me parece la voluntad del edificio por presentar una imagen urbana, metropolitana, propia del lugar central en que el edificio se enclava, y que se relaciona así con las tradiciones figurativas de la ciudad, apoyándose como siempre en

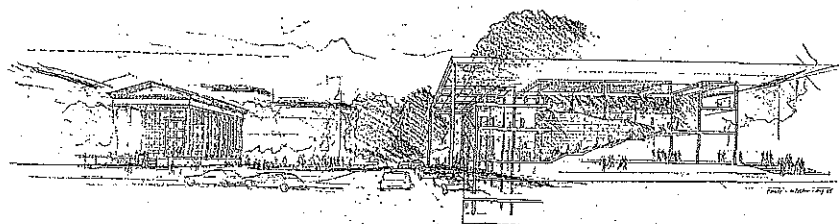
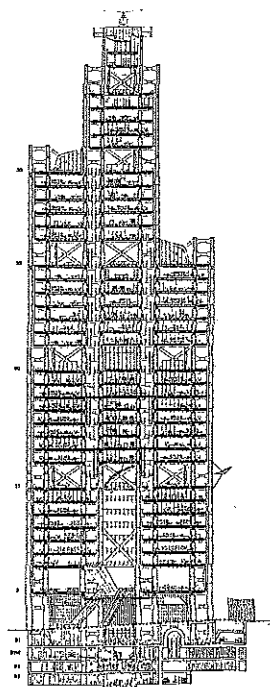
los recursos racionalistas y sin necesidad de salir de su propio y característico mundo tecnológico. El proyecto maneja, por otro lado, instrumentos compositivos modernos muy habituales, como es la geometría diagonal del edificio con respecto a la mayoría de las fachadas, insistiendo asimismo en el espacialismo del interior con una voluntaria continuidad.

\* \* \*

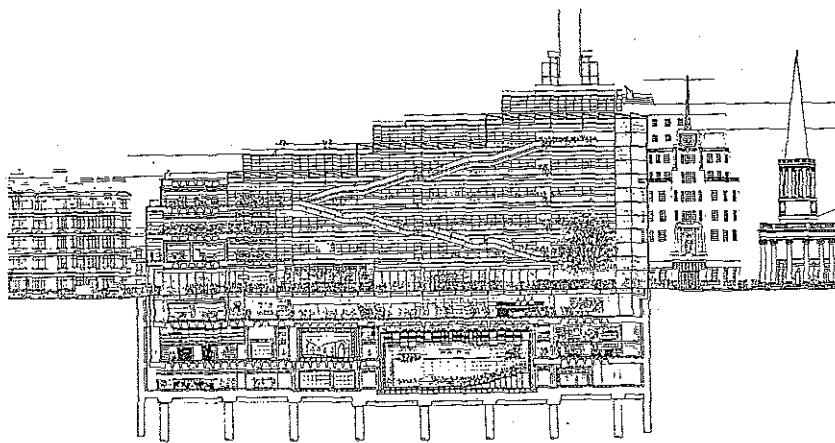
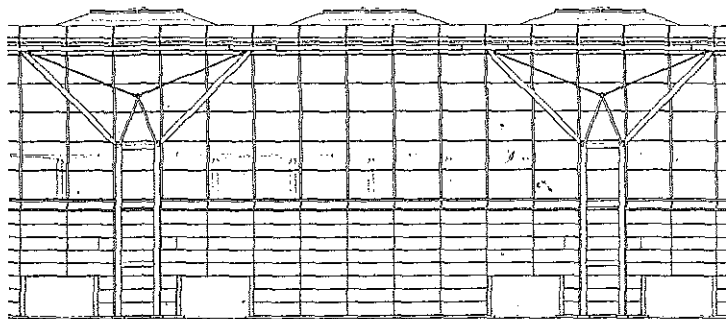
La arquitectura de los Foster revela, pues, tanto la necesidad, para proyectar en *High-Tech*, de muchos de los mismos y diversificados instrumentos compositivos que se precisan para hacer arquitectura con otras técnicas distintas o más convencionales, como su pertenencia personal a un modo de entender la modernidad ligado a la tradición racionalista, pero admitiendo la evolución que significan algunos aspectos del organicismo —la armonía entre forma y estructura y el valor dado al espacio—. Y aunque la continuidad con los valores modernos es en su obra evidente, la importancia concedida al *carácter* en la última obra a la que nos hemos referido permite entenderlos como suavemente contaminados por valores más «post». En todo caso, me parece bien claro cuanto la arquitectura *High-Tech* es una definición de alcance técnico, de calidad técnica y de naturaleza incluso de los materiales, si se quiere, pero no arquitectónica: la arquitectura permanece como hecho independiente y diversificado frente a su condición técnica. Por ello, y a mi juicio, la importancia de los Foster no es tanto que hagan *High-Tech*, sino que, empleándolo, consigan hacer buena arquitectura. Esto es al final, y en todo caso, lo único que interesa.

A.C., 1988





Foster Associates: Sección del Banco de Hong Kong y dibujo del museo en Nîmes.



Foster Associates: Terminal de aeropuerto en Londres (Stansted) y edificio para el B.B.C.  
Radio Centre, en Londres.